

textkritischen Untersuchungen leisten, und deren Wichtigkeit zu unterschätzen sich kein vernünftiger Mensch vorwerfen lassen dürfte, ist doch noch viel verbreiteter und findet so erhebliche mehr Förderung, daß man nur sagen kann, im Vergleich damit geschieht die Denkmalpflege so gut wie gar nichts. Zwar sind uns von alten noch vorhandenen und schon verschwundenen Bauten Zeichnungen überkommen, es sind Beschreibungen und Skizzen vorhanden, so gut oder schlecht sie sein mögen: nie erfahren sie eine Ausbeutung oder Beachtung, wenn sie nicht philologische Interesse haben.

Erwägungen dieser und anderer Art werden jetzt allgemeiner, während früher die Kassandrarufe einiger Sehender ohne Echo verhallen. Jetzt haben wir schon Denkmaltage, auf denen viel geredet wird, was immerhin als Fortschritt registriert werden muß. Man ist sich dabei wenigstens darüber einig geworden, daß der Denkmalpflege durch gesetzliche Schutzmaßnahmen Beförderungen werden müsse, daß namentlich die öffentlichen Interessen gegen die privaten keine allzu große Schädigung erfahren dürfen. Aber nur Frankreich, Italien und Hessen-Darmstadt sind dem mit Gesetzesbestimmungen nachgekommen, während sonst überall noch die Juristen und die herrschenden Kassen das römische Recht mit seinem Echten-Privatrechtum höherstellen als die dringendsten öffentlichen Forderungen. Das kapitalistische Gesellschaftssystem ist auch nicht der rechte Kreis, in den Forderungen dieser Art hineinpassen. Der Imperialismus oder das Profitentum sind die einzigen Motive, aus denen heraus eine wesentliche Förderung der Denkmalpflege entspringen kann, oder die solchen Zwecken dienlich gemacht werden können.

Mag dem nun sein wie ihm wolle, eine ersprießliche Beteiligung in der Denkmalpflege ist nur möglich, wenn wir die Denkmäler selbst kennen. Wie ist es aber damit bestellt? Früher war es sicher schwieriger, denn die graphische Kunst war nicht so weit wie heute. Es gab keine Photographie, man war auf das Zeichnen und Skizzieren angewiesen. Da zogen denn die jungen Architekten und Kunsthistoriker mit dem Stattenbuch in der Hand hinaus und trieben sich monate- und jahrelang umher, um mit Schätzen reich beladen nach Hause zurückzukehren und das Gesehene zu verarbeiten. Das hatte gewiß seine Vorteile für die Ausbildung der Menschen, weniger aber für die Sache selbst. Vergleicht man nämlich die auf diese Weise entstandenen Darstellungen miteinander, so findet man, daß sie alle außerordentlich Abweichungen zeigen. Und sieht man sich daraufhin das Original an, so entdeckt man, daß allesamt große Fehler und Abweichungen enthalten. Und auf Grund dieses Materials machte man dann Kunstgeschichte und vergleichende Studien! Dabei fiel es aber den ersten Kunstgeschichtskennern auf, daß nicht bloß die Skizze und Photographie, sondern Pläne und Darstellungen ausgemessener Bauten große Unterschiede aufwiesen. Besonders aber die Architekten hatten darunter zu leiden. Bei großen Bauwerken, von denen namentlich die kirchlichen oft unternommen wurden, ohne daß das genügende Geld zur völligen Ausführung vorhanden war, weil man auf die Freigebigkeit der Masse der Gläubigen spezialisierte, mußte man nicht selten aufhören zu bauen, weil eben das Geld ausging. Dann blieb der Bau nicht etwa bloß jahrelang liegen, sondern jahrzehnte- und jahrhundertlang. Der Baumeister starb darüber hin, und wenn der Bau weiter ging, war es Aufgabe eines andern, sich mit dem anzufinden, was vorhanden war. Erzwungen wurde das alles durch die Art der Projektierung der Bauten. Die Baumeister arbeiteten sich natürlich einen fertigen Plan aus, bewahrten aber den Kufriß als ihr Geheimnis, beklebten ihn nicht selten bloß im Kopfe und unterstützten sich durch unscheinbare und andre rätselhafte Skizzen, die selbst wenn sie aufgefunden wurden, herzlich wenig nützen konnten. Kam dann ein neuer Baumeister, so mußte er sehen, wie er sich mit dem Vorhandenen abfand. Oft wurden völlig neue Pläne entworfen und in ganz anderer Art und womöglich andern Stile weitergebaut. Da ist es denn kein Wunder, daß die großen Bauten, die auf solche Weise entstanden sind, durchaus nicht gleichartig sind. Der Kölner Dom ist z. B. unten viel einfacher angefaßt worden, als man ihn dann fortsetzte. Das ganze Bauwerk ist dadurch gänzlich uneinheitlich. Die Türme sind erst in den letzten Jahrzehnten vollendet worden; man folgte dabei einer zufällig aufgefundenen Zeichnung und hat damit durchaus keinen glücklichen Griff gemacht.

Vom Straßburger Münster sind nicht weniger als dreizehn Baupläne vorhanden, und keiner davon kam vollständig zur Ausführung. Jedermann kann z. B. am Turm allein vier verschiedene Baupläne leicht unterscheiden. Damals gab es eben Bauezeichnungen in unserm Sinne nicht. Man deutete nur das allerwichtigste in wenigen einfachen Linien an, während die Nebenentwicklung ganz außer acht gelassen wurde. Dieser Umstand bedingte noch ein weiteres für die Herstellung des Baues sehr wichtiges Moment. Es war natürlich nicht möglich, die Trennung zwischen Architekten und Bauleiter in der Weise durchzuführen, wie das heute der Fall ist; einen Werkmeister gab es nicht. Der Baumeister leitete vielmehr selbst den Bau und gab die erforderlichen Anweisungen, die um so nötiger wurden, als ja die Zeichnung den Plan und die Einzelheiten nicht genau festlegte, so daß jeden Augenblick neue Bedürfnisse bei der Bauausführung auftraten. Deshalb waren auch Kopien der Bauezeichnungen nicht so nötig wie heute; man hätte solche auch gar nicht gut anfertigen können.

Als jedoch die vervielfältigenden Künste um 1500 auftraten und für die Originalzeichnung hohe Anforderungen an zeichnerische Fertigkeit verlangten, änderte sich die Situation stark. Die Zeichnungen wurden sorgfältiger angefertigt und kopiert. Die Stellung des Architekten trennte sich mehr und mehr von der des ausführenden Werkmeisters, des Parlierers (Vollzieher); nur war die Freiheit, an Ort und Stelle zu ändern, größer als heutzutage. Trotzdem sind bloß wenige Zeichnungen aus dieser frühesten Zeit erhalten und selbst Skizzen von berühmter Hand sind seltene Reliquien in Bibliotheken. — Die Bilder und Wiederabnahmen von Bauwerken aber nehmen besonders seit der Renaissancezeit an Zahl außerordentlich zu. Dabei wurden jedoch weniger Zeichnungen und getreue Wiedergaben hergestellt, als vielmehr Bilder, die sehr stark individuelle Ausgestaltung erfuhren. Und wenn nun alte Bauten Umgestaltungen erfahren mußten, so wurden dazu einfach die geschmückten Bilder als Unterlagen benutzt, in die man hineinprojizierte. Das blieb so bis in die neueste Zeit hinein, und auch Schinkel hat noch zahlreiche solche Projektierungen verbrochen. Man merkte dabei aber immer mehr, daß diese Art des Baues nicht mehr anging, daß man genauere Zeichnungen brauchte, die aber recht mühsam herzustellen waren. Man war gezwungen, mehr und mehr an die Aufzeichnung der Bauelemente zu gehen, die man umgestalten beabsichtigte.

(Fortsetzung folgt.)

Kunstchronik.

Josef Raimz †.

Endlich! Man atmet auf, wenn man hört, daß heute früh 1/8 Uhr Josef Raimz gestorben ist. Nun wird man erlöst von dem Bilde des in Schmerzen sich windenden, vom Schittelfrost gepackten, wachsblichen Menschen, das die schamlosen Krankenbesuche uns die letzten Wochen Tag für Tag vorführten; und das Bild des lebenden, wirkenden, schaffenden Raimz steigt wieder herauf und verdrängt das Gemälde der Schrecken und Schmerzen. Kein deutscher Schauspieler hat in den letzten fünfundsiebzig Jahren so stark auf seine Kunstgenossen und auf das Publikum gewirkt wie der am 2. Januar 1858 in dem kleinen ungarnischen Nette Weidelsburg geborene Raimz, der über Wien, Leipzig, Meiningen, München nach Berlin ans Deutsche Theater und nach mancherlei Irrfahrten, endlich ans Meyer-Burgtheater

kam, dem seine Liebe seit seiner Jugend galt. Kein deutscher Schauspieler — auch Matkowsky nicht, den die Natur verschönernd begünstigt, wie zum Bühnensherrscher aufgebaut zu haben schien.

Raimz zeigte bis ans Ende eine insofern harte Gestalt, sein Gesicht war unschön nach landläufigen Begriffen, sein Körperbau imponierte nicht. Aber in dem unschönen Gesicht konnten zwei Augen aufleuchten, daß es war, als setzten sie die Bühne und den Zuschauerraum in Brand, und dieser schmählichen Gestalt verhallen Handbewegungen, aus denen die gesammelte Kraft einer unbegreiflichen Energie sprach, zu beherrschender Haltung, und wieder konnte dieser Körper sich geschmeidig heben und eilen, daß er das Bild unzerstörbarer, behender Jugendfrische wurde. Vor allem aber rauschte, strömte, sprudelte aus diesem Individuum eine Macht der Stimme, die von einer unvergleichlich fleißig arbeitenden Intelligenz zeugte, die alles ringsumher an sich zu rasen und niederzuzwingen schien.

Wie dieser schmähliche Mensch sprach! Es gab viele, die sich dagegen auflehnten. Sie schalteten sein rasendes Dahinstürmen, das von der alten schönen Regelmäßigkeit so bedenklich abwich, die Wort an Wort und Satz an Satz höchst anständig und kunstvoll reichte, und sich Gipfel suchte, auf denen es sich mit unerhörter Pracht breitere, bis es im Sturz wieder abwärts ging und wieder emporstieg. Aber merkwürdig, die so schalteten, wenn sie von Raimz gingen, hatten oft selber etwas in ihre Stimme bekommen, das an den beschriebenen Künstler erinnerte, kamen selbst in seine Art hinein, in sein Tempo, in sein Temperament. Denn das war ja schließlich das Entscheidende: man erlernte sich wegen einer Sprechtechnik, als ob das etwas für jeden in gleicher Weise Geltendes wäre, und dabei hatten sich doch hier ein Temperament und eine Intelligenz, die mit ungewöhnlicher Fleißigkeit arbeiteten, die Sprechtechnik geschaffen, die ihnen entsprach. Und nun wirkte diese persönliche Beherrschung auch auf die Widersacher, ihre Redchätzigkeit und ihr gewöhnliches Lebenstempo aufpeitschend.

Raimz war keiner von jenen, man möchte sagen objektiven Schauspielern, die sich an eine dichterische Gestalt verließen, ganz ihren Körper nach ihnen umzubilden schienen. Dazu fehlten ihm die körperlichen Mittel. Er mußte alle Gestalten schon deswegen stark koloristisch färben, weil sein Gebärdenpiel begrenzt war, besonders aber weil seine Individualität zu stark und eigenmächtig war, um sich geschmeidig zu fügen. Und das machte ihn zum Wahnbrecher in der Gestaltung. Er verstand es, Schablonen zu zerbrechen wie Feiner. Er kam an den Knaben Don Carlos, und die Leute riefen sich die Augen: wie hatten sie es sich nur bisher gefallen lassen können, daß man ihnen für den Infanten auf der Bühne einen schön beklemmenden Durchschnittpfingling verwaschener Intelligenz und bravsten Charakters ausgegeben hatte; nun kam es ihnen wieder zum Bewußtsein, daß dieser Knabe ein Liebhaber eigener Art war, eine Natur, mit keiner andern zu verwechseln. Und wenn sie dann den knabenhaften König in der Fälschung von Toledo sahen, ging ihnen wieder ein Bild von der Besonderheit dieses königlichen Liebhabers auf, den sie bisher nach der üblichen Bühnenliebhaberschablone gesehen hatten. Oder sie gerieten in eine Vorstellung des Tasso, dieses wegen seiner schönen Verse und seiner gebildeten Rangweltigkeit berühmtesten Dichters, und merkten auf einmal auf Raimz Darstellung, daß dies stille Drama bis an den Rand gefüllt ist mit gebildeter Qual und aus einem Dichterherzen stammt, das alles Leiden durchgelitten hat, das den mit dichterischer Phantasie Begnadeten das Leben in der Gesellschaft beschert. Ah, es war nun alles nicht mehr bequem schön, diese Gestalten standen nun alle so tief in Begrenztheit und Not, aber ihre innerste Menschlichkeit war klarger, von einer tiefbohrenden Intelligenz erfüllt und mit selbstherrlicher Rücksichtslosigkeit aufgewiesen. „So sehe ich diese auch angeblühn vertrauten Gestalten.“ Klang es aus diesem Schaffen heraus, und den Zuschauern wurde nicht nur klar, daß Herr Raimz bisher sich viel zu einfach vorgestellt hatten, sondern vor allem auch das, daß diese vertrauten Gestalten jede Zeit anders auffassen und neu schaffen darf, sobald eine schaffenskräftige Darstellerkraft sich ihrer bemächtigt.

Sagen wir es nur: Raimz hat vielen geholfen, den Weg zum Verständnis und zur Liebe der klassischen und nachklassischen deutschen Literatur zurückzufinden. Welches Geschick ist erhoben worden, daß in den achtziger Jahren junge Dichter, die sich durchdrangen, hinter die Größe Goethes, Schillers, Lessings Fragezeichen setzten. Man vergessenswürdigte sich nur, wie bequem ästhetisch sie aufzusuchen und darzustellen Mode geworden war, und man wird ein gut Teil dieser Opposition begreifen, wenn man sich erinnert, wie gerade die Jugend, die dem Naturalismus huldigte und sich nicht genug darin tun konnte, die Gewandtheit des Gegenwartlebens streng darzustellen — wie gerade diese Jugend Raimz zubehelte, als er alte Schablonen zerbrach und in die Darstellung unserer klassischen Literatur neues, frisches Leben brachte. Hier wurde auf der Bühne Altes erobert, neu gewonnen, und die Jugend war dabei; sie verwarf die alte Opposition und zog ineinander ins alte, neu gewonnene Land.

Immer hat Raimz die Jugend mit sich gehabt, bis zuletzt. Nicht bloß die Jugend im Zuschauerraum. Er gehörte auch zu den wenigen Schauspielern, die eindringendes Literaturverständnis besaßen, und zwar war er nicht nur in der klassischen Literatur zuhause, sondern behielt auch Fühlung mit dem modernen Schaffen und trat für aufstrebende Dichter ein, wie zuletzt noch für Paul Ernst. Man wird sich noch von seinem letzten Leipziger Gastspiel her erinnern, daß er uns Werke von Schopenhauer und Schnitzler auführte, die wir ohne ihn nicht zu sehen bekommen hätten.

Er erhielt sich eben auch in dieser Beziehung jung wie als Darsteller. Und daher wird er auch, wenn die Erinnerung an die letzten Tage geschwunden, als eine Gestalt von ausgeprägter Jugendfrische fortleben. Die neue Gestaltung klassischer Jugendgestalten brachte ihn einst auf den Gipfel des Ruhms; und dann war es, als ob die Jugend dieser Gestalten in ihn selber einjüge und ihm eine dauernde Jugendfrische schenkte. Nun wird er vor allen Dingen als der Reusphöper dieser Gestalten fortleben und stets in erster Linie mit genannt werden müssen, wenn von der Erneuerung des deutschen Kunstlebens seit der Mitte der achtziger Jahre gesprochen wird.

Wagner und Hebbel. Nach dem Bericht einer schwedischen Schriftstellerin soll Wilhelm II. längst bedauert haben, daß „unser Wagner Hebbels Nibelungen nicht komponiert habe“. Das war, wie der bekannte Wagnergegner Erich Klaff in Tübingen (Verlag Greiner u. Pfeiffer, Stuttgart) nachzuweisen unternimmt, schon durch die Persönlichkeiten beider von vornherein ausgeschlossen. Die Beurteilung von Wagners Erstlingswerken durch Hebbel ist ziemlich kühl. Er ist gänzlich besungen in den Anschauungen der Zeit, wenig weitschauend und darum verständnislos für Wagners epochale Bedeutung. Den Tannhäuser bezeichnet er in einem Briefe an seine Gattin als „nicht ohne Verdienst“. Trotzdem ihn der Holländer und Lohengrin „ergriffen“ und „lebensschafflich erregt“ haben, kann er sich als stark kritischer Kopf theoretische Ausstellungen nicht versagen. Noch stärker werden diese bei dem Nibelungenring.

Es waltete hier von Anfang an ein Mißverständnis. Denn wenn man Hebbels Worte (von 1852) liest, daß ihm „die Möglichkeit einer Verschmelzung von Oper und Drama in ganz speziellen Fällen vorzuziehen“, so wundert man sich, daß er Wagners Schrift „Oper und Drama“ nicht „akzeptieren“ kann. Ja, es scheint, daß er schon 1851 in einem Briefe an Robert Schumann gegen Wagner protestieren wollte; dort heißt es: „Ihre Werke sind mir schon seit Jahren eine Quelle hohen Genusses gewesen; denn sie erweitern den Kreis der Musik, ohne

ihn zu versprengen.“ Am Grunde hat er merkwürdigerweise dieselbe Anschauung, daß es einem Drama nützlich wäre, wenn es durchgehend mit Musik begleitet würde (wie er es bei seinem „Moloch“ wollte). Aber den Kern der Wagnerschen Ausführungen in „Oper und Drama“ hat er entschieden nicht verstanden. Das beweist wieder ein Brief an seine Frau, in dem er anlässlich einer projektierten Art von „Vertonung“ des Moloch durch Franz Rachner in München heißt: „Es wäre doch ein großer Triumph, wenn ich dieses Stück unter Musikbegleitung der ‚Chöre‘ auf die Bühne brächte; es könnte sich von da an eine neue Periode datieren.“ (Merkwürdig korrespondierend mit vielen Stellen in Wagners Briefen in bezug auf dessen Ring des Nibelungen.) Nun aber kommt das große Mißverständnis; denn Hebbel schreibt weiter: „Wenn ich dem Richard Wagner, der das ganze Drama in Musik auflösen möchte, auch entschieden entgegenzutreten muß, so war ich doch längst überzeugt, daß man die Musik in denjenigen Momenten, wo eine Massenbewegung dargestellt werden soll, mit Erfolg zu Hilfe rufen kann.“ — Die Ansicht, Wagner habe das ganze Drama in Musik auflösen wollen, ist gänzlich falsch. Hier liegt die auffallendste Verkennung der in Wagners Kunstschriften niedergelegten Grundzüge.

Vielleicht wäre Hebbel Wagner nähergekommen, wenn man sich persönlich besser gekannt hätte. Aber auch hier waltete ein eigener Unstern. Als Wagner im November 1800 infolge der bei den Tannhäuser-Proben erlittenen Aufregungen am Nervenfieber krank lag, sprach Hebbel mit Empfehlungen von List und Peter Cornelius vor. Natürlich konnte er nicht vorgelassen werden, was Wagner gar nicht wollte. Hebbel empfand aber die Ablehnung sehr tief und übertrug seinen persönlichen Groll nun noch mehr auf das Sachliche. Wagner aber, durch Freunde veranlaßt, suchte Hebbel 1801 in Wien auf. Die Unterredung soll zwei Stunden gewährt haben; aber sie blieb die einzige. Was gesprochen wurde, ist nicht bekannt geworden. Nur eine Neuerung Wagners darüber steht fest, sie lautet: Der verstorbene Hebbel besetzte mit einmal im Gespräch die eigenwillige Gemeinheit des Wiener Komikers Nestroy damit, daß eine Hofe, wenn dieser daran gerochen haben würde, jedenfalls stinken müsse.“ Daraus wird der Kerger des Dichters über die Nestroysche Parodie seiner „Judith“ ersichtlich.

Ende 1802 dirigierte Wagner in seinen großen Wiener Konzerten zum ersten Male Stücke aus dem Nibelungenring. Hier setzt Hebbel wieder mit heftiger Kritik der Musik ein; er schreibt (in der Hamburger Zeitschrift Orion) vom Wallfrenritt: „Ich wage nicht zu entscheiden, ob die Musik mehr die Seele ergreift oder das Mäckenmark schüttelt.“ Und weiter: es sei verwunderlich, daß Wagner Meyerbeer seine Schützlingsbahnen und Sonnenaufgänge vorwerfe, da er selbst mit noch ganz anderen theatralischen Effekten arbeite. Er nennt den Wallfrenritt eine vorzügliche Ouvertüre zum Wiener Karneval (!). Das pfeift, jst, klingelt, rauscht, strömt... und man wundert sich nur noch, daß man beim letzten Tatfrenritt nicht samt dem Komponisten und dem ganzen Theater in die Luft flog.“ — Man kann es verstehen, daß Wagner dadurch gereizt wurde, doch sind persönliche Neuerungen nicht bekannt geworden. Allerdings hatte er sich nicht mit Hebbels Nibelungen befreundet können, wie aus den Briefen von Peter Cornelius aus jener Zeit hervorgeht. Und in seinem Epilogischen Bericht zum Ring (1870) bezieht er seine „Rebenbüchler im Nibelungenland“, sie hätten den immerhin bedeutenden Stoff durch ihre zuvorkommende eigene Behandlung vor der Schmach bewahren wollen, daß er dem deutschen Publikum von einem Musiker vorgeführt werde! — Hierzu sei bemerkt, daß der Ring als Dichtung bereits 1853 gedruckt vorlag, allerdings nur in einer sehr kleinen Auflage für Freunde; aber es ist wohl anzunehmen, daß Hebbel die Ringdichtung aus einem solchen Exemplar kennen gelernt hat; seine Nibelungen“ erschienen erst 1802! Die bemerkenswerteste Neuerung kritisch-literarischen Charakters aber finden wir in Wagners Aufsatz Ueber Schauspieler und Sänger (1872). Dort lesen wir das auffallende Urteil: „Man nehme Hebbels Nibelungen zur Hand. Dieses merkwürdige Stück macht uns sofort den Eindruck einer Parodie des Nibelungenliedes, ungefähr in der Weise der Blumauerischen Travestie der Aeneide. Der gebildete moderne Literat scheint hier offenbar die ihm so scheinende Groteske des mittelalterlichen Gedichts durch lächerliche Uebertreibungen zu verhöhnern: seine Helden gehen hinter die Kulissen, verrichten dort eine monströse Pedantat und kommen dann auf die Bühne zurück, um in geringfügigem Ton, wie etwa Herr von Münchhausen über seine Abenteuer, darüber zu berichten.“ Man mag über dieses auffallende Urteil denken, wie man will; aber man wird begreifen, daß nach alledem Wagner nichts ferner lag, als Hebbels Nibelungen „zu komponieren“.

Neues Theater. Mittwoch: Don Juans letztes Abenteuer. Donnerstag: Don Carlos (Carlos: Jakob Feldhammer vom Berliner Deutschen Theater). Freitag, 1/7 Uhr: Siegfried. Sonnabend: Gespenster (Edwald: Jakob Feldhammer). Sonntag, 8 Uhr: Götterdämmerung. Montag: Don Juans letztes Abenteuer. — Altes Theater. Mittwoch: Der Zigeunerbaron. Donnerstag: Der Graf von Luxemburg. Freitag: Die kleine Königin. Sonnabend: Annon. Sonntag, nachmittags 3 Uhr: Die Dollarprinzessin, abends 1/8 Uhr: Der Feldherrnhügel. Montag: Der Graf von Luxemburg.

Die Vorstellungen im Neuen Theater beginnen, wenn nichts andres angegeben, um 1/8 Uhr, im Alten Theater um 8 Uhr.

Bereinigte Leipziger Schauspielhäuser. Schauspielhaus. Mittwoch: Hofmanns Thier. Donnerstag: Friny (halbe Preise). Freitag: Der Raub der Sabinerinnen. Sonnabend: Das Leutnantsmündel (Erfassung). Sonntag, nachmittags 3 Uhr: Vorstellung für das Arbeiterbildungsinstitut (Eine Frau ohne Bedeutung), abends 1/8 Uhr: Das Leutnantsmündel. Montag: Das Leutnantsmündel. — Neues Operetten-Theater (Theater am Thomabring). Mittwoch, Donnerstag, Freitag, Sonnabend: Neide Mädchen. Sonntag, nachmittags 3 Uhr: Vorstellung für den Gewerksverein S.-D. (Neide Mädchen), abends 1/8 Uhr: Neide Mädchen. Montag: Neide Mädchen.

Für die Sonderaufführungen, die vom 1. bis 12. April 1911 im Schauspielhaus stattfinden werden, sind folgende Künstler gewonnen worden: Hedwig Dämpler-Weibren (Wien), Anna Schramm (Berlin), Agnes Sorma, Delene Feldmer, Lucie Höfling, Elise Helms (Berlin), Hedwig Gassny (Dresden), Gertrud Trebnitz (Dresden), Gertha von Gagen (München), Max Grube (Meiningen), Georg Meiners (Wien), Alfred Gerash (Wien), Friedrich Kayler, Alexander Wolff, Paul Wegener, Wilhelm Diegelmann, Emanuel Reicher (Berlin), Vohar Mehnert (Dresden), Paul Wiede (Dresden), Albert Steinrück (München), Karl Wagner (Hamburg), Eduard von Winterstein, Artur Kraußneck (Berlin).

Die Vorstellungen beginnen, wenn nichts andres angegeben, im Schauspielhaus 1/8 Uhr, im Neuen Operetten-Theater 3 Uhr.

Battenberg-Theater. Mittwoch: Graf Essex. Donnerstag: Die ärztlichen Verwandten. Freitag: Flotte Weiber. Sonnabend: Die Schmetterlingsflucht. Sonntag: Flotte Weiber.

Notizen.

Theobald Fischer, der bekannte Forschungsreisende, Professor der Geographie an der Universität Würzburg, ist im 66. Lebensjahre gestorben. Fischer, der sich besonders mit dem Studium der Mittelmeerländer beschäftigt hat, galt für den besten deutschen Karavankener.